

5.3. EL AUTO-ACOMPANIAMIENTO MUSICAL: EXPERIENCIAS DIDÁCTICAS

Luciano Fermín Bongiorno

[Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano](#) (IPEAL).

Facultad de Bellas Artes (FBA). Universidad Nacional de La Plata (UNLP)

Resumen

Es muy común pensar al autoacompañamiento musical en términos meramente prácticos, dejando poco lugar para reflexión, sistematización y teorización de esta expresión artística.

Este material recopila una serie de ejercitaciones y reflexiones a partir de las cuales, de manera secuenciada, pudimos apropiarnos de ciertas herramientas de auto-acompañamiento. Parte de ellas, son experiencias surgidas en el «Seminario de auto-acompañamiento musical» llevado adelante en el año 2016 y 2017 en la Casa de la Cultura de la UNLP y en diferentes clases particulares desde el año 2001 hasta la actualidad.

Está dirigida tanto a quien se inicia en el aprendizaje del mismo, como a quien ya tenga experiencia en esta forma de ejecución musical y quiera buscar nuevos desafíos

Palabras clave

Auto-acompañamiento musical experiencias didácticas seminario

El «Seminario de Auto-acompañamiento musical: Cantar y tocar en simultáneo» de la Casa de la Cultura de la UNLP es un curso teórico-práctico cuya propuesta no es ni enseñar a cantar, ni enseñar técnicas de instrumento, ni canto y percusión corporal. El foco de atención está puesto en la simultaneidad. El objetivo final del taller es que cada alumno pueda tocar y cantar a la vez con fluidez canciones de diferentes géneros populares.

Por el año 2001, al momento de empezar a definir qué metodología emplearíamos en las clases particulares, me percaté que desconocía la existencia de algún escrito con una sistematización o secuenciación de la misma. Así fue que comenzamos a probar sobre la práctica varias posibilidades. Aquí detallaremos las que nos resultaron más interesantes. Dividiremos la presentación en dos etapas:

- 1- Opciones para quien se inicia

Seleccionamos una canción. Dado que nos disponíamos a trabajarla en profundidad, procuramos que se tratara de una que nos resultase estimulante.

- a) Estudiamos el canto de la canción con el objetivo de utilizar la voz de manera saludable:
- La escuchamos varias veces y cantamos reflexionando y pensando que de ahora en adelante, nuestro foco estaría puesto en la memorización de la melodía y la letra.

- Transcribimos la letra de la canción en papel. Pensamos que lo ideal sería no buscarla en internet sino hacerlo escuchándola y frenando en cada frase, para pasarla a mano en un papel -o en el editor de texto de la computadora para su posterior impresión-. Esto contribuiría enormemente a un aspecto que luego sería fundamental para la performance: la memorización de la letra.
- Elegimos la tonalidad que nos quedó más cómoda tanto en el instrumento como en la voz. La seleccionamos pensando en que los extremos del ámbito melódico (nota más grave y nota más aguda) estuvieran dentro de nuestro registro vocal. Esto es, que no debamos forzar excesivamente la voz para poder llegar a cantar dichas notas.
- Definimos los momentos de respiración y los apuntamos en el papel.
- Memorizamos mucho la letra para ganar seguridad y relajación a la hora de auto-acompañarnos.

b) Definición del acompañamiento

- Practicamos las posiciones de acordes que figuraban en las tablaturas y cifrado.
- Analizamos el pulso, acento y metro de la canción. La cantamos primero «atacando» los acordes sólo en el primer tiempo del compás y manteniendo ese sonido hasta el comienzo del compás siguiente. En una segunda instancia, intentamos cantar y/o recitar la letra de la canción, marcando en simultáneo el pulso, con un ataque por pulsación. Exploramos diferentes posibilidades en la *disociación rítmico-textural* (ver punto 2) dada entre la voz y las pulsaciones. Reflexionamos acerca de las coincidencias y divergencias que se establecen entre las sílabas de la letra y cada una de las pulsaciones. Jugamos a desplazarnos o correrlos hacia adelante, atrás o intentando coincidir las sílabas con el pulso.
- Luego exploramos y definimos al menos una o dos rítmicas diferentes para cada tipo de yeite básico de acompañamiento (rasgueo, arpeggio, acorde plaqué). Volvimos a explorar las diferentes posibilidades de *disociación rítmico-textural* que pueden darse entre la voz y estas nuevas rítmicas.

2- La disociación rítmico-textural

Cuando queremos cantar y tocar en simultáneo, una de las mayores dificultades, es poder coordinar las instancias en las que voz e instrumento coinciden y los momentos en los que no. A esto le llamamos *disociación rítmico-textural* (Bongiorno, 2016: 125-126)

Si cantamos la primera estrofa del Himno Nacional Argentino y llevamos el pulso con palmas en simultáneo, podemos ver que algunas sílabas de la letra no coinciden con las pulsaciones. Están «corridas».

Figura 1



2.a Desplazamientos rítmicos

Ahora bien. ¿Qué pasaría si la rítmica que percutimos se complejiza y no es siempre «a tierra» como en el pulso? ¿Y si algunos de los eventos rítmicos de las palmas estuvieran en los espacios intermedios entre cada pulsación?

Figura 2



No vamos a profundizar teóricamente respecto a los eventos que articulan en los espacios intermedios entre cada pulsación.

Sin embargo, sí vamos a aclarar que sólo los denominaremos *desplazamientos rítmicos*, indistintamente de si se presentan a modo de sínkopas o de contratiempos.

Entonces, llamaremos *desplazamiento rítmico* a todo evento sonoro que se encuentre entre pulsaciones.

Además, el *desplazamiento* puede estar en la voz, en el acompañamiento o en ambos.

Las coincidencias y divergencias de *desplazamientos rítmicos* entre ambos planos, es lo que determina el grado de dificultad en la *disociación rítmico-textural*.

Por lo tanto, durante la ejecución simultánea, pareciera ser que las rítmicas de acompañamiento serán más simples si son más regulares (menos *desplazamientos rítmicos*), y más complejas en caso de ser más cambiantes (más *desplazamientos rítmicos*).

2.b Las claves y patrones rítmicos característicos

¿Pero qué pasa cuando los *desplazamientos rítmicos* son cíclicos?

En los acompañamientos de canciones de géneros populares que llevan implícita una clave rítmica (candombe, murga, etc), o una célula o patrón rítmico característico (zamba, chacarera), suele suceder que los *desplazamientos* se dan de manera cíclica.

Al igual que vimos anteriormente, las articulaciones de la rítmica del canto puede coincidir o no con esos *desplazamientos*. Sin embargo, la *clave*, junto con otros eventos estilísticos -cambios característicos del ritmo armónico por ejemplo-, nos servirán como una estructura fija a modo de *loop* rítmico, para establecer las coincidencias y divergencias de articulación.

3- Uh, qué macana

Para poder ejemplificar los conceptos explicitados hasta aquí, contaremos nuestra experiencia al encarar el tema «Uh, qué macana» en la versión de su autor (Eduardo Mateo,

1972). Lo escuchamos y cantamos varias veces como hicimos con las demás canciones hasta que finalmente sentimos que nos apropiamos relativamente de la letra y la melodía.

Nos propusimos cantar sólo la parte A, a la vez que tocamos el 3-2 en la fundamental de cada acorde (La y Sol). Tocamos y cantamos sólo la primera estrofa.

Figura 3

Bajo en fundamentales



La primera vez lo hicimos sin mirar la partitura.

En una segunda ejecución lo hicimos mirando la *clave* escrita en el acompañamiento y siguiéndola en el papel

Luego de reflexionar acerca de las dos ejecuciones (siguiendo la partitura y sin seguirla) elegimos la que mejor nos funcionó para la práctica subsiguiente.

Pudimos observar que es sumamente interesante, en caso de no poder coordinar ambas ejecuciones en simultáneo, hacer un breve análisis, identificando cuales son las sílabas que coinciden con los eventos de la clave y cuáles no. Este análisis puede hacerse tanto desde la visualización en la partitura como durante la propia ejecución.

Por ejemplo, los «Uh» coinciden con el primer evento de la clave; el «cana» de «macana» o «vayas» con el primero y segundo evento, etc.

En estas instancias iniciales, es de mucha utilidad, analizar coincidencias y divergencias entre las articulaciones, intentando establecer también, continuidades y repeticiones entre las mismas. Estas coincidencias (paralelismos efímeros) pueden pensarse como apoyos, dándonos más seguridad a la hora de la simultaneidad.

Por último, nos dispusimos a cantarla y tocarla entera. Al encarar la segunda parte las dificultades se acrecentaron sobre todo en la parte que dice «Sabes bien que muero...» por lo

que optamos por resolverlas de la misma manera que lo hicimos con la primera parte. Los resultados no fueron muy buenos, por lo que optamos por intentar cantarla bailando al son de la clave que estábamos tocando. Para bailarla, lo hacíamos llevando el pulso en los pies y alternando pisadas.

Esta opción fue muy interesante ya que nos permitió soltarnos sin importar el grado de precisión rítmica entre las coincidencias y divergencias de desplazamientos. La clave y la continuidad lograda a través del baile servían como un nuevo apoyo, que nos permitía cierta seguridad al intentar cantar y tocar con precisión. Una vez que bailamos la clave varias veces, volvimos nuevamente al análisis. Identificando cuales son las sílabas que coinciden con los eventos de la clave y cuáles no. Tanto desde la visualización en la partitura como a partir del análisis durante la propia ejecución.

4- Rítmicas de los acompañamientos

Decíamos que una dificultad a la hora de auto-acompañarse tiene que ver con la *disociación rítmico-textural*, es decir con la coordinación corporal de las diferentes rítmicas en simultáneo. Sin embargo, el entramado que se logra entre las diferentes rítmicas, muchas veces, es justamente lo que enriquece musicalmente las ejecuciones de este tipo.

Nos propusimos entonces pensar en una serie de disparadores para elaborar rítmicas de acompañamiento.

En principio, como decíamos anteriormente, una vez analizado el metro del compás, pensamos el acompañamiento a la par del pulso (un ataque por pulsación) y acentuando en el acento o primer tiempo del compás.

En una segunda instancia, intentamos explorar distintas «localizaciones» de la acentuación. Haciendo énfasis en los diferentes parámetros del sonido (intensidad, duración, altura, textura), jugamos a desplazar el acento hacia otros tiempos del compás.

En algunos casos, el acento nos pareció inamovible. Sin embargo, fue interesante observar como a pesar de que se pueden hacer coincidir los cambios de armonía con el cambio de compás, igualmente, una segunda acentuación pudo buscarse en otros tiempos; sin caer necesariamente en el primero.

Por otro lado, entendiendo que la opción de un ataque por pulsación (*pulsación-ataque*) resulta extremadamente monótona y «artificial», nos propusimos jugar libremente con tres consignas:

- 1- Sustraer una (o más) de las *pulsaciones-ataque*
- 2- Desplazar una (o más) de las *pulsaciones-ataque*
- 3- Duplicar, triplicar o cuadruplicar una (o más) de las *pulsaciones-ataque*

Luego de toda esta exploración, escogimos los cuatro patrones rítmicos que nos resultaron más interesantes y nos dispusimos a buscar diferentes opciones tímbricas y de intensidad para los mismos.

Finalmente, exploramos los cuatro patrones rítmicos probando diferentes disposiciones en dos planos texturales (*grave-agudo*). Las opciones que más nos resultaron fueron las que probamos con el bajo articulando en el primero o último tiempo del compás.

Cabe destacar que mientras experimentábamos nuestra búsqueda, nos percatamos que la misma puede ser pensada tanto en la secuencia descrita como en otra, y que incluso, puede no existir orden ni secuencia en absoluto.

Entonces, tomamos otra canción y seguimos los mismos pasos que con la anterior, pero en el momento de romper con la monotonía de la *pulsación-ataque* memorizamos las diferentes formas de librarnos de ella. Esta vez, en lugar de hacer foco sólo en una de las consignas, cantamos y tocamos la canción de manera improvisada y probando varias posibilidades de ruptura a la vez, -sustrayendo, desplazando, duplicando-. Esto fue mucho más productivo ya que sentimos un mayor control sobre los recursos, percatándonos de contrastes y similitudes más fácilmente entre cada una de las opciones.

5- Complejidades al interpretar: la ceguera postural

La cantautora argentino-mexicana Liliana Felipe, en una entrevista que le realizamos para conocer sus reflexiones acerca del auto-acompañamiento en el piano, decía que una de las mayores dificultades a su entender era, además de la disociación rítmico textural, los saltos a lo largo del piano. En este sentido, trazando una analogía con la guitarra, podríamos pensar en la complejidad que supone cantar con soltura y dirigiendo nuestro canto hacia el público a la vez que “embocamos” los saltos veloces de posición a lo largo del mástil.

Por lo tanto, en algunos fragmentos musicales, el mayor obstáculo a sortear al auto-acompañarnos, será la *ceguera postural*

De este modo, si lo que se intenta lograr es una emisión vocal brillante, clara y/o potente, se deberá tener mucha práctica instrumental. Y esta última, resultará en un mayor sentido de ubicación para la óptima realización de estos saltos sin dejar de cantar y sin dirigir la mirada hacia el mástil a la hora de la ejecución.

Dicho de otra manera: si no se deben mirar los dedos cuando se canta, entonces se debe practicar mucho la parte instrumental. Un buen método para lograrlo y para auto-disciplinarse es practicar en una absoluta oscuridad; haciendo conscientes, corporal y sensitivamente, las distancias a recorrer a lo largo del mango. (Luciano Fermín Bongiorno, 2016: 124)

Conclusión

La temática del auto-acompañamiento musical y su didáctica debe seguir profundizándose. A pesar de no contar, al comienzo de los cursos y de ésta investigación, con un material proveedor de estudios sistemáticos acerca de la enseñanza de esta forma de ejecución musical; podemos esbozar una cierta esquematización de la misma y lo que es más importante aún, llegar a una conclusión fundamental: la didáctica del auto-acompañamiento no es una, no es lineal, ni puede ser prescriptiva.

Ya sea al encarar canciones con patrones rítmicos característicos y rítmicas cíclicas subrepticias, ya sea para crear o improvisar diferentes acompañamientos o abordar sus complejidades de *disociación rítmico-textural*; las formas de enseñar el canto con auto-acompañamiento se mezclan, se entrelazan, se contrastan y complementan. No sólo porque quien aprende es único

CIEPAAL

1º CONGRESO INTERNACIONAL
DE ENSEÑANZA Y PRODUCCIÓN
DE LAS ARTES EN AMÉRICA LATINA

Secretaría de
Ciencia y Técnica
IPEAL

facultad de
bellas artes

SECRETARÍA DE
ARTE Y CULTURA



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

o porque lo pedagógico-contextual es determinante, sino porque la complejidad del objeto de estudio es tal que se hace necesario abordarlo desde múltiples enfoques, no siempre en un mismo orden y las diferentes ejercitaciones cada vez que se realizan establecen nuevos puntos de contacto entre sí.

En este sentido, es sumamente interesante lo referido anteriormente a lo corporal y a danzar al ritmo de lo que se ejecuta. Toda la música cantada y tocada en simultáneo, además de poder escribirse o racionalizar sus coincidencias y divergencias rítmico-texturales, es susceptible de ser corporeizada al momento de ejecutarla.

Ya sea como primer acercamiento o en varias instancias posteriores, bailar lo que se toca y canta -no necesariamente con una coreografía ni nada aparatoso u obstaculizador- se torna fundamental.

Sirvaéste trabajo como un posible primer acercamiento al estudio de la didáctica del autoacompañamiento musical y su complejidad.

Bibliografía

Bongiorno, Luciano F. (2016) “El Auto-acompañamiento musical. Algunas complejidades”. *Revista Metal II*. La Plata: UNLP

Discos

Mateo, Eduardo (1994) “Uh qué macana”. En *Mateo clásico Volumen I*. [CD, álbum]. Montevideo: SONDOR s.a.